LA GRAVURE

A

L'EAU-FORTE

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, 61, rue de Lafayette.

LA GRAVURE
A
L'EAU-FORTE

Essai historique

PAR

RAOUL DE SAINT-ARROMAN



COMMENT JE DEVINS GRAVEUR A L'EAU-FORTE

PAR LE COMTE LEPIC



PARIS

Vve CADART, ÉDITEUR-IMPRIMEUR
56, BOULEVARD HAUSSMANN, 56

1876

A M. ÉMILE CHASLES

Mon cher Maître,

J'ai essayé, dans ce petit ouvrage, de présenter en raccourci l'histoire d'un de nos arts les plus délicats et les plus puisssants. Permettez-moi de vous le dédier. Vous y trouverez mille imperfections; mais, tel qu'il est, il appartient à un ordre de travail que vous aimez : J'ai cherché la vérité, tout simplement, sans me préoccuper de plaire à une coterie,

Nullius addictus jurare in verba magistri

et sans avoir non plus l'outrecuidance à la mode de décider les questions du présent sans étudier les faits du passé.

Vous m'avez donné l'exemple de l'indépendance d'esprit conservée au milieu des travaux personnels et en dehors des luttes d'écoles : c'est pourquoi j'ai osé inscrire votre nom sur la première de ces pages.

Paris, 1er février 1876.

RAOUL DE SAINT-ARROMAN.

LA GRAVURE

A

L'EAU-FORTE

Les deux fragments qu'on va lire sont extraits de la Collection publiée chez l'éditeur Cadart, sous le titre suivant :

L'EAU-FORTE MOBILE



LA GRAVURE
A L'EAU-FORTE

L'art recule quand on lui ôte la liberté.
(SUTTER).



A gravure à l'eau-forte est un art libre et exquis, dont la simplicité hardie défie, du premier coup, la banalité. Elle a déjà tout un passé; elle a peut-être un plus bel aveni encore. C'est pourquoi je voudrais en dire ici

quelques mots et même risquer à son sujet, l'occasion aidant, quelques hérésies.

Je dois prévenir le lecteur que je viens précisément de commettre deux hérésies en deux lignes. Beaucoup d'honnêtes gens regardent l'eau-forte comme un métier, et pour moi c'est un art. La plupart considèrent le susdit métier, par une suite logique de leur opinion, comme un travail dont le secret est connu et qui n'a plus rien d'original ; je crois tout le contraire et l'horizon me paraît plein de promesses. En effet, quel avenir s'ouvre devant tout artiste qui, osant reprendre pour les élargir les dessins d'Albert Dürer, ajoutera aux tentatives jeunes et fortes du XVI[e] siècle l'expérience et l'esprit d'universalité du XIX[e] ! Je sais bien que beaucoup de critiques, et, chose étrange ! beaucoup de graveurs à l'eau-forte sont moins ambitieux que moi ; et ce n'est pas la moins piquante des bizarreries de notre temps que des artistes abandonnent un art, tandis que moi, qui ai toute sorte de raisons d'être désintéressé, je me passionne pour le développement d'une forme tout à la fois charmante et puissante de l'art moderne,

pour sa grandeur future comme pour ses œuvres passées. Et pourtant c'est ainsi ; il me semble très intéressant de rompre une lance en l'honneur de ce que j'aime fort, et en outre je me laisse aller à prendre mon désintéressement pour de l'impartialité.

Mais comme les dissertations ont le malheur de ne rien prouver, parce que l'ennui ne prouve rien, je demande la permission de raconter tout uniment deux choses : ce qu'a été l'eau-forte jadis, et ce qu'elle est aujourd'hui. Voilà mon lecteur prévenu ; il peut sauter d'un coup toute la partie historique ; ou bien au contraire il peut se méfier de ma doctrine (quel mot grave !), qui sera un paradoxe bien franc en faveur d'un art nouveau et contemporain.





I



uand naquit l'eau-forte? Je n'en sais absolument rien, et j'en suis bien fier pour elle. C'est le privilége des grandes inventions, des belles poésies populaires et même des nations fortes, qu'elles ont perdu régulière-

ment leur acte de naissance. On a fait des volumes sur la découverte de l'imprimerie et sur les sources du Nil ; or, toute découverte est une œuvre collective qu'un homme de génie peut-être a sollicitée de loin avant tout le monde, et qu'un beau jour un autre homme de génie formule définitivement pour tout le monde. On ignore toujours où commence la chaîne indéfinie des tentatives, des essais, des progrès successifs, jusqu'au moment où la loi est trouvée et où la chose découverte est un bien commun. Il ne faut pas d'ailleurs en vouloir aux bibliographes qui recueillent une myriade de petits faits contradictoires ; cela les occupe agréablement et cela nous instruit. Le seul point dont il serait bon de convenir une fois pour toutes, c'est que toute grande œuvre de l'art ou de la science n'est réellement une découverte qu'au moment où la passion, le génie, la volonté, la fait jaillir, visible et rayonnante, aux yeux de la foule. En d'autres termes, il ne faut croire au hasard ni aux recettes d'atelier; l'art naît de l'art; le rayon lumineux ne part que d'un foyer : c'est la passion qui cherche et c'est la passion qui trouve.

L'eau-forte est née le jour où tout le monde a admiré une belle eau-forte, et l'on peut placer, sans trop d'hésitation, en 1500, le moment même où l'œuvre devient une œuvre d'art. Je veux bien qu'Albert Dürer soit venu quelques heures plus tard, et que son maître, Michel Wolgemut, soit venu quelques heures plus tôt; mais la date n'en reste pas moins la même, c'est-à-dire que l'eau-forte naît au moment où l'art italien s'est développé pendant deux cent cinquante années, et où l'art moderne prépare sa vie nouvelle. Elle se présente très modestement, comme une application particulière de la gravure, mais — comme la gravure même — elle répond aux besoins que les artistes éprouvent de multiplier tout à la fois et de fixer toutes les œuvres de l'art.

C'est ce qui explique comment les chercheurs de documents déterrent des eaux-fortes en Italie, en Allemagne et en Angleterre, toutes de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle; c'est encore ce qui explique l'erreur bien naturelle qui va confondre provisoirement la gravure proprement dite et l'eau-forte.

L'histoire indique d'une manière légendaire que la gravure est née en Allemagne vers le milieu du XVe siècle, et c'est un sujet de curieuses recherches, pour les érudits, que l'examen de ces estampes, dont plusieurs ont pu être gravées à l'eau-forte. La rudesse des lignes leur semble un indice révélateur; quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux qu'au XVe siècle la gravure à l'eau-forte ne fût qu'une bien faible branche tenant d'une manière imparfaite au tronc déjà vigoureux de la gravure au burin dont les maîtres allemands et italiens se disputaient avec acharnement la découverte récente.]

En Italie, de 1450 à 1506, un élève favori du Squarcione, André Mantegna, peintre qui imitait la noblesse de l'art antique, mais dont les personnages avaient parfois la raideur des statues qu'il copiait, a exécuté une quarantaine de gravures sur cuivre. Baldini, Pollaiuolo, Moceto, Brescia, Porto, dit *le Maître à l'Oiseau*, gravaient aussi à la même époque. Finiguerra recevait des consuls des arts 66 florins d'or, « pour avoir gravé très artistement sur une patène d'argent de petites figures de la Passion. »

Il gravait des estampes, celle par exemple du *Couronnement de la Vierge*, qui est au Louvre, toujours en plein xve siècle.

En Allemagne, le maître de Martin Schom ou Schoen, Luprecht Rust, gravait, lui aussi, à la même époque, sur bois et sur cuivre, et dans la première moitié du xve siècle, la gravure dite *au criblé*, dont l'emploi, comme celui de la gravure en bois a précédé l'usage de la gravure en creux, y était pratiqué. On trouve à la Bibliothèque deux estampes qui vraisemblablement remontent à 1406, alors que les premières gravures au burin sont datées de 1418 et de 1423. Le premier qui ait fait preuve en Allemagne d'un talent véritable, est un anonyme dit *le Maître de 1406*.

Les historiens de l'art conviennent que si la gravure paraît devoir sa naissance à l'Allemagne, l'Italie lui a donné plus de vie par le goût élevé du dessin. Les ouvrages de Raimondi, de Bologne, ne tardent pas à prouver cette supériorité. C'est ce maître qui, faisant un voyage à Venise, vit les œuvres d'Albert Dürer, qui tentèrent son talent. Il les copia au burin d'une façon si remarquable, qu'on ne reconnaissait plus

la copie de l'original, et que le tribunal italien, qui refusa justice à Albert Dürer, fut obligé néanmoins d'ordonner que les reproductions faites par Raimondi ne porteraient plus la signature de l'artiste allemand.

A ce moment, la gravure au burin se développe simultanément en Allemagne, en Italie, en Hollande. Elle embrasse tout, et elle traite tous les sujets. La France ne suit pas le mouvement. Son école de gravure ne s'établira pas avant la seconde moitié du XVI[e] siècle.

De l'eau-forte il n'est pas encore question.





II



C'est avec le commencement du XVIe siècle qu'elle entre en lice. Nouvelle venue, elle suscite une nouvelle querelle. C'est à qui revendiquera la priorité de l'invention. L'Allemagne en réclame la découverte, qui aurait

été faite par Albert Dürer en 1510. Mazzuoli, *il Parmigianino,* répliquent les Italiens, l'a pratiquée le premier.

Ce qui paraît indiscutable, c'est que Le Parmesan est en réalité le premier qui ait fait de l'eau-forte en Italie, et cela ne se passait pas avant 1530.

Mais, un troisième prétendant surgit qui est un certain Wenceslas d'Olmütz. On trouve de lui, au musée britannique de Londres, une gravure à l'eau-forte, gravure allégorique et satirique portant la date de 1496, et par conséquent antérieure aux compositions de Dürer et de Mazzuoli.

On s'égarera longtemps encore dans les dédales des archives européennes sans trouver aisément, ce qui a peu d'intérêt d'ailleurs, la date de l'invention ; on aura peine à établir, ce qui offre plus d'intérêt, si le foyer italien ou l'atelier allemand put revendiquer cette création. Il nous suffit que l'eau-forte soit inventée très peu de temps après la gravure, qu'elle soit née d'elle et déjà distincte, et surtout qu'elle ait été maniée par des hommes qui, évidemment, sentaient le besoin d'un faire plus libre et plus large.

En effet, si la gravure proprement dite et l'eau-forte n'étaient qu'un même art, s'exécutant dans les mêmes conditions, visant au même but, on ne saisit pas pourquoi de grands artistes auraient cherché, au-delà de la simple gravure, un moyen nouveau d'expression.

Quelle différence pour eux entre l'ouvrier graveur qui copie, et qui se heurte immédiatement à la sécheresse du cuivre, — et l'homme qui esquisse, d'un coup direct et définitif, sur une substance obéissante et souple, la figure qu'il veut créer! Regardez faire ce nouveau venu : il manie rapidement la pointe; il enlève le léger vernis dont la plaque est couverte; il dessine avec la rapidité de la pensée, n'ayant pas à enfoncer le trait. Il marque d'une main ferme et légère le sillon qui devient trait ou contour : l'eau-forte devra faire le reste; elle entrera dans le sillon, elle le creusera, elle mordra le cuivre, et fixera dans l'âme même du métal l'esquisse fugitive tracée sur une écorce brillante *.

* C'est ici le lieu d'observer que le public qui connaît les gravures à l'eau-forte, ignore quelquefois comment elle se grave. On nous saura peut-être gré d'emprunter

Eh bien! cette différence radicale, on l'a perdue de vue.

On a oublié que l'histoire même nous présente comme deux faits successifs et distincts les premiers travaux de gravure et les premiers travaux à l'eau-forte. De là toutes sortes de

à un livre excellent de M. Focillon, en y mêlant quelques traits des dictionnaires techniques, la définition qu'on va lire :

Pour graver à l'eau-forte, on prend une planche de cuivre ou d'acier, on la couvre d'un vernis inattaquable aux acides, et, avec une pointe d'acier, on dessine, en enlevant ce vernis qu'on a soin de noircir à la fumée d'un flambeau, les ombres ou les traits des figures que l'on veut représenter.

Parmi les artistes, les uns prennent une pointe fine, les autres une *échoppe* ou grosse pointe, dont le bout, en forme de triangle irrégulier, sert à faire des pleins ou des déliés, suivant la manière de tenir l'instrument. Il en est qui varient la grosseur de leur pointe d'après la nature du travail qu'ils veulent faire. Le travail de la pointe étant terminé, il reste à *faire mordre*, opération importante pour laquelle aucune règle ne peut être donnée et qui exige une grande habitude; il consiste à verser sur la planche, de l'eau-forte ou acide nitrique mélangé d'eau, qui entame le métal où la pointe l'a mis à découvert. On nomme *eaux-fortes de peintre* les planches gravées ainsi d'une manière définitive, et *eaux-fortes de graveur*, celles où l'on a seulement préparé un travail qui doit être terminé au burin.

Pour graver au *burin* ou en *taille douce*, on trace le dessin sur le cuivre nu avec un outil acéré (pointe à tra-

confusions qui détruisent le caractère propre et de la gravure et de l'eau-forte. Avant tout, la gravure est une copie, merveilleuse en ce sens qu'elle peut tout reproduire, excepté la couleur ; elle atteindra à son gré la simplicité nue de l'art grec ou les extrêmes détails d'un tableau hollandais ; et enfin c'était un miracle, au XVe siècle, de pouvoir multiplier à volonté l'œuvre unique d'un maître de génie. Voilà ce qui est grand. Mais, d'un autre côté, la gravure est avant tout, par sa souplesse même, l'art de

---

cer); ensuite on grave les traits avec un instrument tranchant nommé *burin*. C'est une petite barre d'acier trempé dont le bout est coudé de biais et présente ainsi une pointe et un angle coupant.

Ordinairement on se contente de terminer avec cet instrument le travail préparé avec l'eau-forte ; et les linges, les plumes, les parties les plus délicates des chairs sont terminées avec la *pointe sèche*, qui ouvre le métal sans en rien détacher.

Les *tailles* sont généralement croisées, excepté dans les parties qui approchent des lumières. Graver avec un seul rang de tailles est une singularité ou un tour de force.

Ce qui constitue la différence des deux gravures, c'est qu'avec le burin on tranche et on emporte comme un copeau la pièce du trait à mesure qu'il le grave et qu'à l'eau-forte on emporte d'abord avec une pointe un vernis dont on a couvert la planche.

copier, de traduire, de parfaire et d'achever une reproduction : entre les mains d'un Mercuri, et avec une grande persévérance de travail, c'est un art exquis ; néanmoins, c'est l'art de copier autrui ou de se copier soi-même. Supposez un moment que le graveur ne soit qu'un ouvrier habile et patient, la gravure n'est plus un art. Elle trouve un écueil dans la fidélité même qui est sa vertu.

L'eau-forte, quand elle pèche, pèche par l'excès contraire : elle est trop risquée ; c'est qu'elle a un principe absolument différent : elle s'improvise. En d'autres termes, elle est libre. Non-seulement elle dépend de la personnalité de l'artiste, mais encore elle suppose une disposition particulière, une humeur, un tempérament, un moment heureux. L'indépendance de l'eau-forte fait sa grandeur; elle est puissante quand elle s'affranchit. Il y a dans ce genre de travail un développement perpétuel d'une faculté qui n'a pas de nom et que j'appellerai vulgairement le *coup-d'œil.* Quand je vois composer une eau-forte, je me rappelle ce tireur qui ne se faisait pas remarquer à la cible et qui ne manquait ja-

mais l'oiseau au vol, prenant plaisir, au moment de tirer, à vous dire avec sang-froid : « Où voulez-vous que je le blesse ? » Il y a des artistes *au jugé ;* ceux-là seuls peuvent faire de l'eau-forte.

Nous sommes loin aujourd'hui de respecter ces différences des arts ; nous ne croyons plus à ces genres que le poëte André Chénier nous représentait :

D'un fil léger entr'eux par les Grecs divisés.

Nous sommes au temps de la photographie. C'est un copiste, et nous l'admirons ; elle ne devrait servir que de guide, de garde-notes ou de rappel. Mais non, un génie d'exactitude chinoise nous fait croire à cette déesse ; nous jurons que toutes ses œuvres sont vraies, par cela seul que l'art en est absent. O vieil Apollon ! Antiques passions du beau ! tradition sublime des siècles et des pays de lumière ! qu'êtes-vous devenus ? Un cliché, vous des trônes. Bien plus il pervertit à ce point la pensée humaine, que si l'on n'y prend garde, le cliché remplacera tout dans l'art comme dans la littérature. Je rencontre tous les jours des gens qui ont l'air de posséder

leur raison, étant mis comme tout le monde, et qui préfèrent ingénuement une photographie à une gravure ; demain ils aimeront mieux une photographie qu'une eau-forte.

D'ailleurs, pour ne pas trop médire de mon temps, je dois avouer ici que les confusions d'idées, en ce genre, datent de fort loin, par cela seul que les grands artistes ont rarement pris la peine (à l'exception de Léonard de Vinci) d'instruire le public. Ils sentaient profondément la différence de l'eau-forte et de la gravure ; mais ils ne l'exprimaient que par leurs dessins. Dès le premier moment les graveurs prétendirent que leurs œuvres étaient supérieures aux eaux-fortes, et ils eurent beau jeu vis-à-vis du public, en présentant le *fini*, qui est leur triomphe, comme le suprême degré du génie.

« Simon Frisius, disait en 1645 un écrivain, fut un très habile graveur hollandais qui avait d'autant « plus de talent qu'il avait manié la « pointe avec une *grande liberté* et qu'en ses « hachures, *il avait fort imité la netteté et la* « *fermeté du burin.* »

Qui parle ainsi ? c'est le graveur Abraham

Bosse, et si vous voulez savoir toute sa pensée, lisez ce qu'il dit du Suisse Mathieu Mérian : « excellent artiste, mais on trouve à désirer dans « son ouvrage que les sorties de ses hachures « finissent tout à coup, *ce qui fait connaître* « *aux clairvoyants que c'est à l'eau-forte.* »

In cauda venenum.

Le dernier mot de cette phrase est resté le premier mot sincère de tout ouvrier graveur quand il parle de ces matières. Notons-le en passant, pour nous le rappeler tout à l'heure, quand nous parlerons de l'époque présente et de ce qu'elle a à faire pour rompre décidément avec ce préjugé volontaire. Revenons à notre historique.





III



ENDANT que Domenico, Fiorentino, Augustin Carrache, Marc de Ravenne, Corneille Cort, Etienne de Laune d'Orléans, Augustin Vénitien, Montagna, Musi Dente, Bonasone succèdent dans la gravure à Raimondi

sans faire école; pendant que les artistes se dispersent en éventail dans toute l'Europe, une époque de développement définitif s'annonce partout. Un grand nombre de peintres italiens gravent à l'eau forte leurs esquisses ou leurs études de composition qui sont devenues le cachet de leur génie, ou de leur facilité. Léonard de Vinci, le Titien, les Carrache, le Guido, le Tintoret, le Parmesan, Borgiani et la majeure partie des peintres tant Allemands que Flamands et Français, leurs successeurs, gravent à l'eau-forte. Cet art est pratiqué avec passion en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie durant le XVIe siècle.

Sans doute, l'eau-forte est plus ou moins resplendissante : elle n'est pas également exécutée, on ne l'admire pas partout à un égal degré. C'est l'histoire éternelle de l'art, qui s'en va par le monde comme un rayon de soleil. Selon la parole du Dante « *La gloria di colui Tutto muove, per l'universo penetra e risplende in una parte più, e meno altrove.* »

A cheval sur le XVe et sur le XVIe siècle, Lucas Cranack grave des figures de saints avec une

grande habileté. Le Christ en raccourci et le Saint-Christophe de Borgiani attirent l'attention. Le Parmesan se fait remarquer surtout par la gracieuseté des sujets badins qu'il traite, par les personnages sveltes qui naissent sous sa pointe habile. Les autres travaillent sans relâche, d'après les mêmes principes, pour arriver à des résultats différents tantôt bons, tantôt imparfaits, et ils tentent d'asservir les mêmes règles à leurs différentes personnalités. Le Parmesan cherchait, lui, une combinaison entre la noblesse de Raphaël et le sentiment du Corrége. Il réussit, il atteignit son but et c'est ce qui fit partir de lui la première école de gravure à l'eau-forte. La liberté d'exécution de ce maître, sa pointe élégante, donne par le fait une date à peu près décisive et indique le vrai point de départ de l'eau-forte.

Grand admirateur de la gravure au burin sèche et dure pourtant, de Martin Schom, Albert Dürer se plaça tout à coup au premier rang. Son œuvre est colossale et pleine des merveilleuses qualités d'indépendance qui constituent les maîtres.

Albert Dürer, orfèvre, peintre, graveur et mathématicien, naquit à Nuremberg le 20 mai 1471 et est mort dans la même ville le 6 avril 1528. Après avoir pris les leçons de Michel Wolgemut, il ne tarda pas à produire des œuvres qui rendirent son nom universel. Il voyage successivement en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie. A Venise, c'est sous les yeux de Jean Bellin qu'il fait des chefs-d'œuvre ; à Colmar, c'est au milieu des élèves ou des imitateurs de Martin Schongauer, Quinten, Matsys. Erasme et Lucas de Leyde recherchent son amitié quand il vient à Anvers.

Raphael et Mantegna lui envoient de loin des témoignages de leur estime et de leur admiration ; l'Empereur Maximilien Ier, sa fille Marguerite et le roi de Danemark, Christian II, l'honorent de leur amitié. Tous l'admirent. Il vit largement et sa vie serait parfaite s'il ne s'était marié à vingt-trois ans à Agnès Frey, dont le nom comme celui de Xanthippe, dit M. le vicomte Henri Delaborde, est demeuré le synonyme de l'humeur impérieuse et de l'acrimonie conjugale.

Cependant, on lui doit peut-être des remerciements pour avoir rendu la vie intérieure tellement impossible que son mari multiplia les voyages comme des moyens d'absence et par conséquent connut mieux l'Europe qu'il ne l'aurait connue, si Xanthippe avait eu cette humeur douce qui est le charme de quelques femmes.

Pour émule il eut Lukas Jacobsz, autrement dit Lucas de Leyde, qui a marqué dans l'histoire de l'art néerlandais la fin des essais et le commencement des perfectionnements. C'est ce qu'avaient fait les œuvres de Dürer en Allemagne et celles de Marc-Antoine en Italie.

Pour disciple, il eut Aldegraff. Son *Christ aux Roseaux* et son *Saint Gérome* à moitié nu au milieu d'un paysage de rochers déserts sont deux grandes inspirations. On sait le nombre des portraits qu'il grava à l'eau-forte.

Si l'art que nous étudions avait à ce moment ses lettres de noblesse, il n'avait pas toute sa valeur réelle. Il n'avait pas encore atteint cette suprême allure que lui donne la liberté. Mais on était sur la route. Les grands maîtres qui ont fait de l'eau-forte, il ne faut pas se le

dissimuler , savaient pourquoi elle avait été créée. Pour un Rembrandt, c'est une fée qui est parente de la reine Mab. Ils vont nous la montrer telle qu'elle est, capricieuse et puissante. Selon eux, elle a le droit d'aller et de venir, de sauter en bondissant par dessus ruisseaux et fondrières, accrochant l'originalité partout où elle la trouve, aux ronces ou aux roses du chemin, saisissant un coin du ciel qui s'est ouvert, le vol d'un oiseau qui disparaît à l'horizon, le dernier rayon du soleil couchant ou la première lueur d'un lever de lune, le sillonnement de la foudre ou les incohérences de la tempête; elle est prompte, primesautière, passionnée, et dédaigne la majesté sévère qu'elle abandonne au burin.

Ce fut Rembrandt qui lui donna sa splendeur au XVIIe siècle. Il la para de tous ses charmes, il la colora mystérieusement, et en l'inondant de poésie, il la fit entrer dans une nouvelle vie. Rembrandt lui apporte l'ombre et la lumière.

Mais, au risque de surprendre mon lecteur, je vais ici briser l'ordre chronologique et me permettre d'établir dès maintenant l'existence de deux écoles.

Quand on nomme Rembrandt, on entre du même coup dans ce que j'appellerai l'ère moderne : c'est-à-dire que Rembrandt, comme Shakespeare, est un poëte à l'eau-forte.

On ne saurait enfermer dans une seule époque un homme né après la première efflorescence du XVI[e] siècle, appartenant par la date (1606-1674) au XVII[e], et se rattachant par son influence à notre époque même qui le comprend, l'interprète, et lui empruntera une conception nouvelle de l'art.

De pareils hommes détruisent la chronologie, à peu près comme le rayon de lumière se joue de la distance. Ils apparaissent à une date fixe ; leur foyer peut se déterminer : leur rayonnement est indéfini. Il est donc nécessaire d'ajourner et de mettre à part notre Rembrandt. Suivons, en attendant, et cette réserve faite, le progrès qui s'accomplit.





IV



Depuis le milieu du XVIe siècle, le développement de l'eau-forte est continué par les peintres eux-mêmes.

En France, au XVIe siècle, Limosin grave des sujets pieux vers 1544. Six ans plus tard environ,

on trouve René Boivin et Jacques Androuet du Cerceau qui gravent à l'eau-forte les Bâtiments de Paris. Martin du Val date de la même époque. Sous Henri III et sous Henri IV, la gravure prend un nouvel essor.

L'impulsion est donnée ; désormais les artistes se succèdent. Voici Joseph Boillot, Nicolas Chaperon, Michel Dorigny, Jacques Bellange, Jean Morin, Chauveau. Une foule d'autres, après avoir brillé sous Richelieu, sous Mazarin, sont soutenus par Louis XIV, qui honore et récempense les Audran, les Poilly, les Mellan, les Leclerc, les Vermeulen, les Drevet, les Jean Le Pautre, les Jean Daniel Marot, les Israël Silvestre, les Dominique Barrière, les Nicolas Cochin et les Perelle. Colbert a voulu que l'on enrichît l'imprimerie de fleurons, de vignettes, et Perrault a publié son *Vitruve*.

Merian trouve des secrets particuliers pour bien graver à l'eau-forte. Callot, au commencement du XVIIe siècle, approfondit, en l'implantant fortement en France, cet art si célébré dans toute l'Europe. Il a des rivaux par centaines, mais il suit sa route comme un grand artiste

qu'il est. Son génie naît, grandit et meurt dans un espace de temps bien rapide. Callot est mort à 42 ans, et il a trouvé cependant le secret de graver 1,500 pièces. Son art est incisif et sommaire. Il est rempli d'esprit. C'est un chercheur rapide. Il va vite. Il court, il produit, comme s'il sentait qu'il n'aura que peu de temps à vivre. Chemin faisant, il substitue dans les procédés de la gravure à l'eau-forte l'enduit sec au vernis humide dont on s'était servi jusqu'alors, et Bosse, à qui Callot en donne une certaine quantité, écrit en 1645, dans les termes qui suivent, l'histoire de cet enduit :

« J'ay sceu, dit-il, par feu Monsieur Callot,
« qu'on lui envoyoit son vernis tout fait d'Ita-
« lie, et qu'il s'y fait par les menuisiers, qui s'en
« servent pour vernir leurs bois ; ils le nomment
« *vernice grosso da lignaioli.* »

Grâce aux facilités de la matière, la fantaisie est le domaine de cet aimable et puissant artiste. Ses petites figures sont grandes et pleines de génie dans leurs dimensions restreintes. Et son œuvre même est un chef-d'œuvre, malgré la brièveté de sa vie. Pouvait-il en être autrement

quand on sait quelle fut cette vie ? A douze ans, il est poussé par le démon de l'étude, s'enfuit de Nancy et part pour l'Italie sans sou ni maille. Il ne trouve rien de mieux pour faire ce voyage que de s'accrocher à une troupe de bohémiens vagabonds. De misères en misères, il arrive Dieu sait comme, à Florence. Il poursuivit sa route, et le voilà à Rome.

Là, des habitants de Nancy le rencontrent et le ramènent de force dans sa ville natale. Sa vocation est trop ardente pour être découragée par cet insuccès. Il attend, et peu de temps après, il s'enfuit de nouveau vers le soleil du Midi, qui l'attire. Il ne dépasse pas Turin, cette fois. Il y trouve son frère, qui le fait encore rentrer au bercail. A force de supplications et en présence de la réelle passion dont il est pénétré, sa famille l'autorise enfin à aller librement en Italie. Alors, Callot ne pense plus qu'au travail et qu'à son art, dont il est amoureux fou. Il travaille, il travaille encore, gravant au burin, gravant à l'eau-forte. Cette dernière manière le subjugue et le domine. Et cela se conçoit ; à une nature exhubérante et riche comme celle de Callot, il fal-

lait la vie, le mouvement, le pittoresque, la promptitude. A ce génie fécond et plein de feu, il fallait un art d'une indépendance absolue.

En 1625, Callot revient en France et se marie. C'est alors que Louis XIII lui fait graver les siéges de La Rochelle et de l'île de Ré.

Les travaux de Callot sont considérables, nous l'avons dit. Il grave tout et partout. On admire non-seulement sa *Foire de village*, ses *Joueurs de boules*, ses scènes de la vie du temps, ses types adorables de fougue et d'originalité, mais encore, au milieu de son œuvre, mille détails exquis. Pour moi, une petite chose me séduit et me raconte clairement l'histoire tout entière de l'homme et de l'artiste. C'est une simple figure allégorique qui a nom « *la Vanité.* »

En voyant cette femme qui a pour attribut un paon à côté d'elle, et qui se regarde dans un miroir, pendant qu'un Belzébuth attiffe sa chevelure, on voit que l'esprit n'est pas chose indifférente en matière d'art. Qui sait, peut-être est-ce par la portée de son esprit caustique que l'œuvre de Callot a mis l'école française au niveau des écoles étrangères.



V



vant Callot, nous avions Daret, Fournier, Heurtaut, Jean Poinsart. Avec lui surviennent Beaudet, Jacques Bellange, Pierre Biard, Abraham Bosse, Louis François du Bouchet, J. Bouchier, Brebiette, Brentel, Chapron,

Le Clerc, Cotelle, Deruet, Dorigny, Jacques Stella, Scalberge, Testelin, Tortebat, Israël.

Avec Louis XIV, la gravure à l'eau-forte atteint son apogée et nous verrons au milieu de noms français les noms d'artistes étrangers qui viennent réchauffer leur génie au contact des grands hommes du grand siècle. La liste en est belle et l'on voit de 1643 à 1715 une foule de graveurs à l'eau-forte. Ils s'appellent Renard de St-André, de Voyer d'Argenson, Gérard et Benoit Audran, Aveline, Simon La Boissière, Bon de Boulogne, Françoise Stella, le comte de Breteuil, le comte de Caumartin, Nicolas Cochin, François Collignon, les Coypel, Daret, Dupas, Henri de Tavannes, Toucher, Giffart, Jacques Gomboust, Goyran, Guillain, le comte de Limeux, Jean Marot, Massé, Paul Mignard, de Moncornet, Jean Le Pautre, les Perelle, les Rivalz, Silvestre, Tardieu, Tournier, Thomassin, de Troy, du Vivier, de La Belle, Romeyn de Hooghe, Zeeman et ses splendides marines qui peignent la Hollande telle qu'elle est.

Durant le XVIIIe siècle, la gravure à l'eau-forte se métamorphose. Sous Louis XV elle se dérè-

gle, elle se maniérise et fait la coquette. Elle a les qualités du temps où elle se meut, mais elle en a les vices.

De 1715 à 1774, nous voyons des eaux-fortes de MM. le comte d'Agenois, d'Agincourt, d'Argenville, de Saint-Aubin, Babel, Bacheley, comte Baudoin, Jean Bechon de Rochebrune, Bellanger, Boissière, François Boucher, — un prince du sang, Louis-Charles de Bourbon, — Chedel, le duc de Chevreuse, Desfriches, des Moulins, Dupuis, le comte d'Eu, de Fontanieu, Yves. Au milieu de tous ces graveurs à l'eau-forte, la belle marquise de Pompadour, elle-même, signe trois ou quatre estampes ravissantes. On prétend que les peintres célèbres du temps auraient prêté leur talent à ces productions charmantes qui sont, par exemple, des enfants faisant des bulles de savon, buvant du lait ou assis dans la campagne. Ces compositions étaient bien dans l'esprit du règne de Louis XV où la bergerie, la légèreté et la fraîcheur poudrée, régnaient en souveraines maîtresses.

C'est à cette même époque que Piranesi fait à

l'eau-forte les monuments antiques. Sa pointe leur donne un caractère si particulier de grandeur, que les ruines romaines, les vestiges imposants de l'antiquité sont en quelque sorte agrandis et rehaussés.

L'eau-forte de 1774 à 1792 change un peu de but. Elle ne se borne pas comme sous Henri III et Henri IV, comme sous Louis XIV à être une expression d'un art grand et libre. Le progrès social fait sourdement une trouée et veut s'assimiler tout. Louis XVI favorise le mouvement, et l'eau-forte qui, sous Louis XV, a perdu en majesté et en liberté, demeure stationnaire sous Louis XVI. Elle commence alors à aider les sciences et l'industrie. Ceux qui la pratiquent s'appellent : Picart, Sébastien Leclerc, les Simonneau, Thomassin, Massé, Beauvais, Cochin, Lepicié, Surugue, Laurent de La Hyre, Nicolas Mignard, Sébastien Bourdon, le comte de Caylus, les Boucher, Soubeyran, Cars, Lempereur, Romanet, Massard, Le Gouaz, Henin, Henriquez, Huquier, Jollain, Manglard, Mathieu, de Montenaut, Parrocel, Pillement, Hubert Robert, Félix de La Rue,

Robert de Sery, Tilliard, Joseph Vernet, le chevalier de La Vieuville, Antoine Watteau, Le Bas, Battard, le comte de Bizemont, Defraine, Dubois, Huet, Malapeau, de Montulé, Nicolet, Ozanne, Pariset, Robillard, Campion, le Tersan.

La nomenclature qui précède nous amène à la Révolution de 89, et à ce moment, les graveurs, paraît-il, font comme la noblesse. Ils émigrent en masse. Quelques-uns restent. Ils gravent à l'eau-forte les tristes et repoussantes scènes dont ils sont témoins. Ils sacrifient à l'actualité, et l'on sent dès ce jour que l'eau-forte disparaît. On ne sait quand elle reparaîtra. La stagnation de cet art est absolue jusqu'à l'avènement de l'empire. Là il se relève et la Restauration ne le gêne ni ne le protége. Sous Louis-Philippe, la lithographie est en faveur. Le règne de la bourgeoisie, de l'art à bon marché, n'empêche pas certains artistes de revenir aux grandes idées. Tout le monde sait la continuité d'œuvres qui, depuis trois quarts de siècle, a rendu classique un genre désormais acquis à l'histoire de l'art. A la mé-

moire se présentent en foule des noms comme ceux de Raffet, de Carle Vernet, de Charles Malot, de Lasteyrie, de Charlet, de Le Comte, de Bellangé, de Deveria, de Gavarni, des frères Français, d'Henriquel-Dupont.





VI



VENONS à notre temps, c'est-à-dire au présent et à l'avenir de l'eau-forte.

Mais, me dira-t-on, vous n'avez pas parlé de Rembrandt, de Paul Potter, de Claude Lorrain!...

... Je pourrais répondre que ces pages ne sont pas une histoire ; mais la vérité est que je regarde ces grands artistes comme les chefs d'école de notre temps. Je l'ai déjà dit, un artiste supérieur a deux existences, celle que le hasard a placée à telle date et celle que son génie lui donne dans l'avenir : il travaille pendant sa vie, il fait travailler les esprits après sa mort.

Notre époque subit le joug triomphant des vrais maîtres de l'eau-forte.

On étudie, on pénètre, on sent l'œuvre de Rembrandt avec tant de puissance, que c'est lui-même en quelque sorte qui dirige le combat actuel. En effet, il y a combat entre le copiste à l'eau-forte qui n'est qu'un graveur, et le dessinateur à l'eau-forte qui est un artiste.

Entrez dans un atelier industriel, vous y trouverez les gens en extase devant des choses exquises (*exquisitus* veut dire « recherché »), soignées, peignées, et, pour employer le mot des enfants, fignolées. Comme c'est reproduit exactement ! quelle merveille de précision ! comme chaque trait est bien gravé !... Sortez de là et entrez dans un atelier d'artiste : le tableau chan-

ge ; on vous présente une œuvre hasardée, où vous sentez du même coup la pensée, le dessin et la gravure, qui ne font qu'un. L'auteur a vu et exécuté sous l'impression vivante de ce qu'il voulait rendre. Son œuvre a sans doute tourbillonné dans sa tête longtemps avant de paraître sur cette feuille jaunie, mais à l'heure où elle s'en est échappée, l'essor a été subit, l'exécution immédiate, et le résultat complexe est devenu simple, parce que le jet a été personnel. En un seul mot, tandis que l'œuvre industrielle est de seconde main, l'œuvre artistique est, pour ainsi dire, de la *gravure spontanée.*

Deux ateliers, deux camps. La lutte s'est ouverte entre les copistes méticuleux et les créateurs aventureux. Naturellement on a cherché des juges : tantôt le public, tantôt les vieux maîtres. Il y a un grand public et un public de badauds. Ce dernier, qui prend quelquefois les questions d'art pour des questions de mobilier, aime assez la gravure fine, lustrée, chatoyante, qui fait si bien suspendue au mur. Les vieux maîtres ne sont pas de l'avis de ce public-là : les Rembrandt, les Paul Potter, les Van Ostade,

les Claude Lorrain, n'ont qu'à paraître pour répliquer aux engouements enfantins. Une eau-forte signée d'eux vient se placer silencieusement à côté d'une image *jolie, jolie ;* c'est fruste, c'est heurté, c'est jaillissant, mais ça parle, et cela dit : l'eau-forte est un art !





VI



H bien ! donnons-nous ce plaisir d'écouter un peu les vrais guides, et revenons sur nos pas pour ouvrir leurs cartons et les rapporter au milieu de notre siècle.

Du premier coup, nous sommes en face d'une leçon magistrale.

Un Rembrandt n'est pas une gravure, c'est un tableau à l'eau-forte. Par quel procédé a-t-il jeté sur le cuivre toutes les teintes du lavis ? Comment ces paysages sont-ils si mouvants ? Comment ces portraits sont-ils noyés d'ombre et lumineux ? Pourquoi tout Rembrandt est-il si vague et si précis, si heurté et si sûr, si fondu et si puissant ?

Ah ! certes, quand on voit des chefs-d'œuvre qui s'appellent le *Christ guérissant les malades,* l'*Ecce homo,* la *Résurrection de Lazare,* les *Disciples d'Emmaüs,* la *Pièce de cent florins*, les *Trois arbres*, on s'écrie : Voilà la véritable eau-forte, et, si l'on ne saisit pas le procédé d'exécution, il est impossible de ne pas reconnaître le principe d'art qui est toujours, partout, la liberté de touche.

Cette liberté est celle du peintre. Consultez les noms de ceux qui marquent sa route à l'eau-forte. Ce sont : les Pierre de Laer, les Paul Potter, les Ruisdaël, les Berghem, les Karel Dujardin, les Stoop, les Van de Velde, les Ribera, les Salvator Rosa, les Thomas Wyck, les Guerchin, les Van Ostade, les Guide, les Albane.

C'est la Flandre, influencée par le génie de Rubens, qui a vu éclore une pléiade de graveurs-peintres qui ont reproduit leurs propres tableaux. Tous, adonnés à l'eau-forte avec une ardeur incroyable, ils multiplient les portraits, les sujets d'histoire, les marines, les paysages, les animaux. La pléiade est nombreuse : Jonas Suyderoef, Rembrandt, Lievens, Jean Van den Velde, Pieter Nolpe, Paul Potter, les Wischer, Van Dyck, Konnick, Schut, Van Thulden, André Both, Pieter de Laer, Nicolas Berghem, Karel Dujardin, Jacques Ruisdael, Jean Luyken, Romeyn de Hooghe, Bloteling, Bolswert, Wosterman, Teniers. Et rappelons-nous que les peintres forment en Italie une autre légion. Ce sont : le Parmesan, Jean-Baptiste Franco, Jean-Baptiste Fontana, Paul Farinati, Horace Borgiani, Pietre Sante Bartoli, Le Baroche, Palme le jeune, Tempesta, les Carrache, Le Guide, Lanfranco, Testa, Cantarini, Salvator Rosa, Carle Maratte, Stephan della Bella, Benedette. Si je me laissais entraîner à développer cette vérité en l'appuyant sur des noms propres, il faudrait constater deux fois de plus le même

ait, en Allemagne et en Angleterre. Hollar, Rode, Meil et Chodowiecki sont les peintres *graveurs* de l'Allemagne.





VIII



EMBRANDT a les tailles libres, faciles, pleines d'esprit et de feu. Sous l'apparence d'un désordre pittoresque qu'il affecte de répandre dans son œuvre, on sent la suprême intelligence avec laquelle il dispense

ses couleurs; il se meut avec une singulière aisance dans l'atmosphère magique du clair-obscur; il distribue avec une sûreté de main impeccable l'ombre et la lumière. Tout est fondu et merveilleusement harmonisé, en dépit des contrastes les plus vifs, sa pointe vagabonde; mais elle ne trace pas un trait qui ne porte coup.

Une figure narquoise, futée, rapace, déguenillée et pompeuse, nous montre le peintre réaliste, celle du *Marchand d'orviétan.*

La Coquille. Encore un bijou!. Qu'est-ce pourtant? Rien et tout. Du noir et du blanc, simplement, mais qui s'entrelacent avec tant de fougue, que leur mouvement même semble produire leur marbrure et que l'on pressent les éclatantes couleurs du coquillage.

Passez à un genre plus large. La sobre et magistrale composition qui a immortalisé un bourgmestre, ami de Rembrandt, le portrait de *Jean Six*, révèle à quelle hauteur le peintre va s'élever quand il rassemblera toutes les qualités qu'il s'amusait tout à l'heure à exercer en détail. Jean Six tourne le dos à une fenêtre près de la-

quelle il s'est arrêté. La tête sympathique, belle et pensive, est éclairée puissamment. Il lit un in-folio. Le fond de la pièce est absolument noir; on aperçoit cependant un tableau accroché au fond et dans ce tableau les silhouettes des figures qui le composent. Une chaise sur laquelle sont déposés son grand manteau, son feutre et sa lourde épée est devant le bourgmestre à droite. A gauche, au premier plan, et légèrement éclairée, se montre une pile de manuscrits entassés sur une chaise.

Est-ce une eau-forte? N'est-ce pas un tableau que cette gravure admirable ? Telle est la question qu'on est obligé de se poser quand on est en face de cette exécution vaste et imposante dans sa liberté. D'ailleurs que de choses, que d'aspects, que de genres divers chez un seul et même artiste! Le génie se reconnaît à sa fécondité ; il coule comme l'eau du torrent; ici, il est source, plus loin cascade, ailleurs fleuve, — mais à sa volonté, comme il lui plaît, — car il n'a pas de *genre*, *de cadre*, ni de forme définitive. Ce qui est vrai du génie en général, est vrai de l'eau-forte et surtout de celle que manie Rembrandt.

Donnez-vous le plaisir d'étudier, par exemple, la petite esquisse pâle, frêle, faite de rien que voici. Elle représente ou elle indique un petit paysage, une maison de chaume, dominée par deux arbres, dont on entend frissonner les feuilles ; devant la chaumière, qui montre de face un mur de planches, on devine une mare et deux canards qui barbottent presque invisibles dans la pénombre. A droite, sur la croupe d'un champ, une charrette devant laquelle se dessinent un homme et un chien. A gauche un moulin, puis des constructions indéfinissables et au loin, là-bas, à l'horizon, une ville peut-être. Ce dessin si net, si délicieusement léger, qui apparaît à peine sur le papier, est de Rembrandt.

Comparez à cette feuille volante *les Trois arbres*, un vrai tableau que tout le monde connaît (ou devrait connaître), dont l'accent et la couleur sont incomparables. De grandes masses de lumière et d'ombre le font vivre et palpiter sous votre regard. Entre ces masses, ces trois arbres sont là, carrément plantés sur une petite éminence et la tempête ne les effraie pas. Ils se courbent à peine et ils semblent défier l'ouragan

qui les fouette. Quelle étonnante opposition d'ombre et de lumière ! Un nuage s'élève verticalement qui soutient la masse des arbres et les rayons vigoureux simulent une pluie d'orage. La lumière entre par la droite et se résout à gauche. Toutes les figures, la petite charrette cachée à moitié par les troncs des arbres, les arbres de droite, et les deux pêcheurs de gauche sont des comparses qui s'orientent dans la direction du mouvement lumineux.

— Eh bien ! le tableau fougueux des trois arbres qui a le mouvement d'un chœur, est de Rembrandt encore, comme le trait diaphane du petit paysage, qui a la maigreur élégante d'une mélodie fugitive. Mais les deux œuvres sont libres ; c'est le secret de leur parenté.





IX



OYONS maintenant un contemporain de Rembrandt. Tour à tour il nous montre les villageois en plein air, dansant, chantant, buvant sous les rameaux d'un vieil arbre, ou dans l'intérieur d'un cabaret.

Une fois, c'est une boutique, demain ce sera un marché. Nous avons sous les yeux l'œuvre de Van Ostade, dont les étonnantes compositions réalistes, la fête du village avec un cochon si amusant sur la droite, l'intérieur d'une maison où la maman, au milieu de toute la famille, donne à têter au nouveau-né, ont une harmonie et une couleur prodigieuses.

Prenons aussi les compositions de Karel Duardin, *le Mendiant* qui attend l'aumône, *les mulets* qui cheminent en faisant sonner leurs grelots dans les défilés des montagnes, et nous admirerons encore le bizarre, l'inachevé, l'inattendu de ces compositions, où le réalisme est saisissant.

Les Quatre Moutons sont délicieux. La lumière, à l'exemple des principales compositions de Rembrandt, entre par la droite et se résout dans le ciel à gauche en s'étageant sur les deux premiers moutons. Elle est soutenue par la croupe éclairée du troisième qui est debout. La tête de celui-ci et celle du quatrième sont restées dans l'ombre, ce qui donne une opposition du plus piquant effet. La cabane de chaume à

l'ombre de laquelle ils reposent, le tronc d'arbre centenaire qui coupe le paysage, suivent la direction de la lumière.

Quelle originale et bizarre conception que la bonne vieille *Faiseuse de Koucks*, de Visscher. Comme elle surveille sa poële à frire et comme on entend bien grésiller la graisse et le feu crépiter. Et ce chien disputant un gâteau tout chaud à un bébé grand comme ça, qui est sur le premier plan de cette peinture de mœurs, n'est-ce pas la nature prise sur le fait ? On sourit en voyant plus loin la figure démesurément rieuse d'un consommateur, et la placidité de digestion d'un autre dont on entrevoit la tête appuyée sur la main. Cinq autres personnages, dont un enfant au sein, complètent le tableau qui est d'une vivacité, d'une liberté, d'un jeté étonnant.

Feuilletons encore, et nous aurons sous les yeux les solitudes boisées d'un Thomas Wyck ou d'un Ruysdael ! Examinons le fameux *Champ de blé* de celui-ci. Le champ de blé s'étend sur la gauche de cette eau-forte et se dore en pleine lumière sous les chauds rayons d'un soleil ar-

dent. A droite, du premier plan jusqu'au dernier, une lisière de forêt, un tronc d'arbre jeté par terre, des chênes majestueux et couverts de rameaux apportent l'opposition d'ombre nécessaire à cette composition charmante. De la même époque, il nous faut également admirer les paysages de Claude Lorrain, qui réunit si bien la perfection du style à la vigueur de l'impression. Dans son *Lever de soleil,* ce qui frappe, c'est la solidité des constructions, la transparence de l'eau, la souplesse du feuillage agité par le vent, la vie des marins qui poussent un bateau sur le rivage et l'horizon qui s'étend au loin dans une atmosphère d'entière liberté. Il serait bon que la majesté sereine de ce paysage ne fût pas oubliée de nos peintres.

Voici Paul Potter qui a gravé avec une si rare habileté des chevaux, des bœufs et des vaches. La composition de ses *Deux Vaches* est bien simple. L'une vous tourne le dos, comme si elle voulait se diriger vers une barrière (une barrière, c'est-à-dire trois troncs d'arbres clôturant la cour d'une ferme aperçue à gauche), l'autre se repose. On la voit de trois quarts, ses pattes disparaissant

sous l'herbe. Au loin sont disposés des personnages infiniment petits, un village, et entre les cornes des deux vaches, on surprend le vol de deux oiseaux. La liberté de ce paysage, où l'ombre et la lumière ont des tons extrêmement vrais, atteint la grandeur sans y viser.

Maintenant, deux grands noms, Salvator Rosa et Van Dyck ! On connaît les 74 eaux-fortes de Salvator Rosa, et surtout la série des portraits que Van Dyck grave avec une largeur toute personnelle.

Quelle allure chez Van Dyck ! et, si l'on me passe l'expression, quel don particulier de la largeur, de l'aisance, de l'abandon !

Son œuvre est faite de portraits, en d'autres termes, elle est précisément celle que le graveur rêve toujours, finie et affinée, ciselée et guillochée, celle qu'on a voulu tant de fois exécuter avec deux outils, un burin dans une main, un microscope dans l'autre.

Eh bien ! regardez les portraits de Van Dyck, les grandes figures des Sneyders, des François Franck, des Jean Breughel, des Vosterman, des de Vos. Pourquoi s'animent-elles ? et sont-elles

parlantes ? Pourquoi cet effet singulier qui semble faire les chairs transparentes et le mouvement du sang comme visible pour nous ? C'est que cette vitalité même était dans le geste du peintre, dans la hardiesse du trait, et qu'en voyant le dessin si vivant, vous apercevez du même coup l'artiste et son modèle, vivant de la même vie.





X



E qui prouve combien les maîtres dont nous parlons savaient que l'eau-forte repousse le « fini », c'est que leurs planches sont de petite dimension. Créer une eau-forte qui soit en même temps grande et finie dans toutes

ses parties, c'est une œuvre contradictoire. Car elle ne peut pas être d'un seul coup créée d'ensemble et lâchée ; et le résultat le plus sûr d'une pareille tentative est de lui faire perdre son allure indépendante. Rembrandt et Van Ostade ont essayé, me direz-vous, de composer de grandes eaux-fortes et ensuite de les finir au burin. D'accord ; aussi n'ont-ils pas obtenu un résultat digne de leur génie, et je ne sais pas d'exemple plus saisissant que le leur. De tels maîtres s'alourdissent tout à coup quand ils se hasardent à accomplir une de ces œuvres mixtes qui supposent dans le même moment un génie viril et l'art souple ou successif d'une main de femme, — œuvres hermaphrodites ! — Bien plus, Rembrandt est de notre avis ; battu une première fois, il a la sagesse de prendre un moyen terme : il se borne à finir telle ou telle partie de son tableau, et laisse le reste marcher seul. Il réussit, tandis que nous voyons échouer piteusement les graveurs d'Anvers qui osent entreprendre de « finir » complétement certaines eaux-fortes de Van Ostade.

Ces expériences ont invariablement la même

conclusion : celui-là détruit l'eau-forte, qui détruit le principe de liberté.

Les types divers, les paysages de Norblein sont de magnifiques eaux-fortes qui, par leurs somptueuses oppositions d'ombre et de lumière, rappellent la façon des grands maîtres.

Verotter, lui aussi, se rapproche des grandes traditions : on peut s'en convaincre en parcourant son œuvre, qui est diverse, libre et considérable. Voyez ces gorges profondes, ces blocs de rochers, ces montagnes, ces paysages heurtés et majestueux, ces marines tranquilles, ces donjons branlant et menaçant la plaine, ces ruines où les feuilles et les racines des arbres couvrent la pierre et forment des dessins capricieux et fantastiques, tout cela vit dans une atmosphère entièrement libre et prodigieusement pittoresque.

Verrotter a beaucoup voyagé, a beaucoup vu, et il a pris partout des croquis. Ce sont des vues de la Seine et du Brabant. Tantôt il est sur l'Escaut : il peint Anvers, Bruxelles, Amsterdam ; tantôt il saisit d'un trait de pointe les bateaux qui descendent le Rhône ou ceux qui remontent

de Rouen à Paris. Il grave, d'après Vernet, un grand tableau, l'*Eruption du Vésuve.* Il fait aussi la gravure allégorique, et les quatre saisons et les douze mois de l'année ont tour à tour une originalité et une vérité d'aspect saisissantes. Voici Marvy qui grave, d'après Flers, des paysages et des voyages colorés par les rayons du soleil d'été. Les contes de fées n'ont-ils pas été le point de départ des grands coups de crayon de l'école moderne? Les croquis de Marvy datent de 1844. Il s'affranchit de la gêne qui existait encore dans la gravure à l'eau-forte de cette époque. Son histoire de la Bretagne est extrêmement libre et attachante ; elle ne s'inquiète pas de savoir s'il est vrai que la machine va remplacer l'art, et que la chromo-lithographie va égaler l'aquarelle.

On a remarqué souvent des rapports inattendus entre le Nord et le Midi de l'Europe. Ils ont, à travers leurs différences, ceci de commun, qu'ils s'éloignent également du génie français, c'est-à-dire du génie d'unité soutenue et de radieuse clarté. En d'autres termes, comme la langue française est sans accent, tandis qu'en

deçà et au delà l'accent est très prononcé, de même l'art du Midi et l'art du Nord ont des tentatives plus accentuées que l'art français. Nous ne sommes donc pas surpris de passer de la Hollande à l'Espagne et de Rembrandt à Goya.

Chez Goya, il y a sans doute une intensité intellectuelle qu'on ne trouve pas dans la placidité des choses hollandaises; mais l'expression même et le moyen d'expression, c'est-à-dire l'eau-forte, ont la même largeur que chez Rembrandt. La passion, chez Goya, n'a d'égale que l'horreur de ses compositions. C'est un réaliste avant l'heure.

Nous avons sous les yeux son *Supplicié*, qui est une merveille.

Un pilori, un ban de bois sur lequel est assis un supplicié, à gauche, une torche qui brûle, forment les accessoires de ce tableau effrayant. La tête du malheureux a déjà les teintes cadavériques. Les cheveux en désordre se hérissent de souffrance et de terreur. Le cou est appliqué au pilori par un lien qu'un morceau de bois tient serré. Les mains sont jointes comme forcé-

ment; elles tiennent un crucifix et une corde qui s'enroule tout à la fois autour du symbole et autour des mains, et achève cette constriction religieuse. C'est lumineusement hideux.





XI



ECI nous ramène à notre époque proprement dite, ou plutôt nous y sommes rentrés à la suite de ces artistes, qui sont au XIXe siècle les successeurs directs de Rembrandt. Ce qui vient d'être dit explique ce qui nous reste à

dire. La cohorte des véritables peintres à l'eau-forte s'avance au milieu de nous, en face des hommes de métier qui poussent l'exactitude jusqu'au meurtre de la vérité, n'ayant jamais distingué sérieusement la vérité de l'exactitude. Nous comprenons maintenant et les révolutions de notre art et ses tiraillements, et le rôle que vont jouer les hommes qui reprennent de nos jours le drapeau des maîtres.

Ce sont eux qui poursuivent la lutte victorieuse autrefois des Rembrandt, des Van Ostade, des Callot et des Claude Lorrain. Ils n'ont peut-être pas l'envergure de ces géants, mais tout au moins leur pensée comprend et confirme l'indépendance d'allure, le lâché apparent dans le fini, la perfection de la forme en même temps que l'originalité et la promptitude de l'exécution. Tels sont, dans leur œuvre, les Bracquemont et ses animaux vus à travers le fantastique; Jacquemart avec ses délicieuses fleurs et feuilles, ses ronces de la vie où la distinction, la délicatesse le disputent à l'imprévu et à la prestesse de l'exécution. Les frontispices de Jacquemart pour *la Société des Aquafortistes*, sont de purs

bijoux ciselés avec autant de soin que d'originalité.

Il est si vrai que la lutte est ouverte désormais dans l'Ecole, qu'elle s'ouvre même quelquefois dans le cerveau d'un seul et même homme : il est tel maître qui a donné tour à tour des œuvres à l'école puissante et condamnée de l'eau-forte trop fine et à l'école encore inacceptée, mais prochainement maîtresse, de l'eau-forte indépendante. Tel est, entre tous, Jacque qui est admirable quand il jette un croquis, mais qui ne se brouille pas avec les cisailleurs de gravure.

L'œuvre de Fortuny, restera comme le dernier écho de Goya, parce qu'elle est tout entière faite de croquis. Les croquis, voilà la vérité de l'eau-forte. Les graveurs, proprement dits, sont rares qui peuvent égaler en originalité et en puissance l'œuvre des peintres. Quelques défectueuses que soient les eaux-fortes d'un grand nombre de nos peintres actuels, elles n'en ont pas moins un cachet personnel et original qui est extrêmement intéressant. Corot, en faisant de l'eau-forte, n'a rien sacrifié de sa manière, parce qu'il a fait des eaux-fortes avec indé-

pendance. La copie à l'eau-forte n'est qu'un moyen. Pour qu'elle soit réellement, elle a besoin d'être par elle-même, d'être une création et non pas une photographie. Il y a des exceptions rares à cette règle, et on les constate en voyant les deux épreuves de Decamps : *la Mendiante* et *le Joueur de bigniou*. Flameng, Legros, ont osé, eux aussi, faire des eaux-fortes libres. C'est là le secret de leur réputation méritée.

Parmi les hommes qui ont marqué le plus dans le sens vrai de l'eau-forte, il en est un qui l'a relevée avec une puissance extraordinaire. C'est Meyrion.

Il a vécu réellement comme vivent les hommes de génie, dont la pensée réunit toujours et rapproche ce qu'il y a de plus lumineux dans la vie humaine, et ce qu'il y a d'éternellement dérisoire dans la condition des hommes, toujours surveillés par la mort. Ce don fatal de voir en même temps l'efflorescence et la caducité de l'espèce humaine, Meyrion l'a porté en lui-même avec tant d'énergie, que pour se donner un farouche plaisir, il quittait la foule et cherchait un point d'où il la verrait à ses pieds. Il croyait ne

pouvoir créer de grandes et belles choses que de haut.

Il s'était bâti, sur les tours de Notre-Dame, un observatoire. De ces tours où Quasimodo veillait, il regardait le Paris actuel. Son œil se dilatait, et avec une force d'imagination doublée par une surexcitation maladive, il reproduisait le Paris disparu pour nous, en lui communiquant une flamme merveilleuse et triste.

Le Pont-au Change, le Pont-Neuf, le Ministère de la Marine, la Morgue donnent une idée profonde de cet esprit teinté de philosophie.

La plaque de la Morgue surtout, cette image de la mort désolée opposée aux carrefours vivants d'une époque enterrée, serre le cœur.

Meyrion a vu Paris, comme Murger voyait la vie. Il y a dans son œuvre le cachet presque toujours attristé du réalisme. Après avoir vécu une vie pleine de fièvre et de douleur, Meyrion est mort de misère en 1858, emportant avec lui un secret difficile à retrouver.

On aperçoit, nous l'espérons, en touchant du regard ces œuvres que nous ne pouvons pas analyser à fond, leurs tendances, leur succession,

et le principe même qui les rattache aux grandes œuvres des véritables maîtres. Par exemple encore la tradition perdue de Piranesi se montre tout à coup, comme par un effet de métempsychose, dans les larges esquisses du comte de Rochebrune. Comme Piranesi avait reproduit les monuments de l'antiquité, de même l'eau-forte de Rochebrune saisit la vie, la silhouette et la lumière qui mouvementent nos plus beaux châteaux du moyen-âge et de la Renaissance. Tout le monde connaît sa belle vue du château de Chambord, un des chefs-d'œuvre de notre époque.

Mais on ne pensait guère, en voyant la vigoureuse personnalité et le cachet exquis du travail, que d'une part ce travail est la suite ou la résurrection d'une très-grande école, et que de l'autre, c'est l'aurore d'une école nouvelle.

Comment aurait-on pu le deviner ?

Il y a quelques années encore, l'eau-forte n'était plus, au jugement de la foule, qu'un genre usé, et les artistes mêmes qui en exaltaient les puissances, passaient pour des esprits bizarres, possédés d'une manie spéciale. Eh bien ! une

révolution latente s'opérait dans les intelligences : un jour la minorité qui tenait pour l'eau-forte devint une *Société* en forme, *la Société des Aquafortistes*, fondée en 1863, chez Cadart. Elle ne vécut pas longtemps. On remplaça bientôt les statuts de la Société par des albums collectifs, qui aujourd'hui paraissent annuellement chez le même éditeur. Puis enfin, — et je vous parle ici d'aujourd'hui ou même de demain — ce n'est plus la Société, ce n'est plus l'album qui existe avant tout, c'est le foyer autour duquel se groupent les esprits les plus divers, essayant au nom de la liberté les œuvres les plus indépendantes ; et ainsi arrivons-nous à l'entreprise inattendue de Le Pic, qui ose faire de l'eau-forte mobile, à deux degrés, complétant les audaces de la pointe par celles du tampon.





XII



VANT de nous arrêter à cette forme nouvelle (qui est l'occasion des pages que nous écrivons) il ne serait que juste de signaler avec détails, au lecteur curieux, tous ceux qui ont travaillé à la régénération et à la vulgarisation de l'eau-forte.

C'est une arène animée dans laquelle ont combattu les Jacque, les Ribot, les Daubigny, les Roybet, les Vollon, les Jacquemart, les Seymour Haden, les Edwartz, les Wissler, les Lalanne, les Chiffart, les Bracquemont, les Veyrassat, les Jongkind, les Martial, les Legros, les Notterman, les Appian, les Don Fernando, roi de Portugal, les Charles XV, roi de Suède. Mais notre but n'est pas de passer en revue tous les adeptes de l'eau-forte.

Ce qui nous importe, c'est de bien indiquer le caractère et le mérite de la lutte actuelle. Le mérite est grand, car l'effort est désintéressé. Ni les résultats matériels de l'entreprise ne sont encore rémunérateurs, ni les suffrages du public ne peuvent encore être bien éclairés. Non seulement la foule conserve son goût naïf et inexpérimenté pour l'exécution *correcte* des graveurs exacts, mais encore les artistes eux-mêmes ont subi le doute et le découragement : plus d'un a abandonné la partie. Il y a donc mérite réel chez tous ceux qui ont la vertu d'étudier ou de perfectionner un genre qui n'est pas encore élevé à sa vraie place devant l'opinion.

C'est peut-être ce qui rend si intéressant le caractère de l'évolution que je signale. Ne vous arrêtez pas à la question du succès : voyez le résultat. Oubliez un instant vos préférences : examinez seulement la forme nouvelle qui se produit sous vos regards. Alors, vous verrez l'avenir se dessiner. Quelque chose s'accomplit, après la régénération laborieuse de l'eau-forte.

Il paraît une nouvelle eau-forte qui n'a pas de nom, mais qui est tellement distincte par la souplesse lumineuse de l'exécution, qu'elle peut prendre un nom inconnu jusqu'ici. Est-ce bien l'eau-forte mobile qu'il fallait dire ? Je crains qu'il n'y ait pas de terme exact pour traduire la chose que voici. L'auteur, le comte Le Pic, procède d'abord comme les peintres à l'eau-forte. Il bâtit son tableau, mais, bien entendu, d'après la loi suprême de spontanéité qui est, nous l'avons vu, la vie même de l'œuvre : c'est-à-dire que la pensée et l'exécution, l'ordonnance et le détail, le dessin et la gravure, jaillissent en même temps, d'un seul jet. Rien de successif; chaque trait est quelque chose d'un ensemble qui est arrêté et voulu ; il tombe sur la plaque, immédiat et irrémissible.

Ce n'est là que la moitié de l'œuvre; l'artiste a obtenu, par exemple, un beau paysage hollandais, bien calme, bien planimétrique, avec ses moulins à l'horizon et ses bateaux qui passent. Il reprend la plaque une fois terminée, et alors commence le travail de mobilisation. Armé du tampon, l'artiste couvre bientôt de nuages noirs son paysage serein, et il tire une épreuve, nécessairement unique, sur laquelle vous apercevez en même temps le dessin primitif et le mouvement nouveau de l'atmosphère. L'épreuve tirée, la plaque se nettoie, et, au lieu du nuage orageux, l'auteur fait jaillir du cœur même de son tableau les rayons aveuglants du soleil qui se lève. Son paysage primitif semble dévoré en partie par le foyer de lumière blanche qui se montre au dernier plan et au cœur de l'œuvre. Nouvelle épreuve, encore unique. Après l'orage et après le soleil levant, ce sera la neige. Après la neige, l'incendie. Après l'incendie, un flot subit de végétation qui sort de la terre au premier plan, et couvre de ses rameaux tout un côté de la plaque. Je ne parle pas des variétés indéfinies que chaque phénomène affecte tour à

tour ; la neige a vingt aspects : elle est fine et semée dans l'air tout entier, ou bien elle se masse en nappe blanche sur la terre muette, ou encore elle dessine de longues stries sur le sol accidenté, et les petites herbes pointent dans les moindres interstices. C'est ainsi que l'eau-forte devient multiple, la lumière changeant comme la vie, la vérité souple et libre comme la nature. La plaque a l'air d'un Protée, et ce qui n'est pas moins saisissant, c'est la trace visible de l'inspiration, qui est évidente par cela même que les longueurs d'exécution ne sont pas venues la glacer.

Il faut, à coup sûr, de longues études antérieures pour prévoir énergiquement les résultats que va donner chaque épreuve; on ne s'improvise pas artiste à l'eau-forte, mais une fois qu'on est devenu cet artiste, on improvise les ciels, l'atmosphère, le rayon lumineux, la masse de clarté ou d'ombre, les longues perspectives du soleil ou du nuage, en un mot, le spectacle changeant et l'éternelle mobilité de la nature.

Or, il ne faut pas s'y tromper, c'est là le but poursuivi par tous ceux qui ont travaillé sérieusement. Un jour, un artiste, devisant au coin

du feu avec un célèbre critique d'art, lui disait :
« Les peintres font de la peinture dans leurs
« bons et mauvais jours, mais ils ne font de l'eau-
« forte que dans leurs bons jours. »

Cela veut dire qu'il y a un instant où toutes les facultés acquises sont mises en mouvement et en jeu par la disposition où l'on se trouve ; on sent, on voit, on veut, on saisit le crayon et l'on jette sur le papier ou la toile une ébauche fugitive. Supposez qu'en ce même instant on puisse fixer ce qui n'était que fugitif, agir tour à tour par la pointe et la masse, faire naître le paysage dans la lumière, puis faire courir la lumière ou l'ombre sur le paysage, alors on sera bien près de posséder un moyen d'expression définitif.

Il est frappant de voir que la vérité indiquée plus haut et inscrite par M. Charles Blanc dans sa grammaire des arts et du dessin, était absolument comprise par les artistes, et que le progrès nouveau de l'eau-forte répond directement à la définition du critique. Voilà pourquoi il nous a paru digne d'intérêt de rapprocher dans ces pages rapides et incomplètes les époques diverses d'un art qui était une intuition, les œuvres du

début et celles d'aujourd'hui, les vues justes de Rembrandt et les égarements ou les déviations qui suivirent, les crises diverses et le résultat dernier. Nous n'avons guère le droit de qualifier l'œuvre d'un ami ; nous ne nous sentons pas impartial; d'ailleurs, M. Le Pic raconte lui-même, dans les pages ci-jointes, avec des traits de plume rapides qui rappellent ses traits à l'eau-forte, par quels efforts il est arrivé à s'emparer d'un moyen aussi expressif. Tout ce que je puis dire, en m'autorisant de la traversée historique que je viens de faire, c'est que l'œuvre est à la fois la suite du vrai passé et une date de l'avenir. Elle réalise et elle promet.

Je m'arrête là, et je m'efface devant l'arbitre suprême, devant le public, — qui juge si mal quand il ignore, — qui juge si bien quand il sait.



COMMENT
JE DEVINS GRAVEUR
A L'EAU-FORTE

Un de mes amis me demanda un jour l'explication de mes eaux-fortes, de mon procédé, de mes études en un mot. « Il serait même indispensable, ajouta-t-il, d'écrire pour le public quelques lignes qui lui expliqueraient, à lui aussi, une œuvre sérieuse, fort exposée sans cela à passer pour une œuvre de caprice. — Une préface ! jamais ! — Non, mais une petite introduction, une lettre si vous voulez. Ecrivez-moi, pour essayer, votre histoire toute nue, sans même penser au public. » J'écrivis la lettre, qui se trouva être une confession et une apologie. Elle forme les pages qu'on va lire et je la donne telle quelle.



COMMENT

JE DEVINS GRAVEUR

A L'EAU-FORTE

Petite lettre à un Ami.



E n'ai jamais appris la gravure à l'eau-forte. Un de mes amis nommé Ghémar travaillait, dans l'atelier de Verlat, à la reproduction des tableaux ; je le regardais faire sans penser à l'imiter. Un jour, après son départ, je

trouvai dans un coin une plaque préparée, oubliée, et une pointe. C'était du fruit nouveau et qui plus est du fruit défendu, car mon maître ne permettait guère que les études successives. En me cachant, j'essayai une gravure; je la fis mordre et j'osai à peine la lui soumettre. Pourtant je m'y risquai, et grande fut ma joie d'entendre un maître, qui me faisait une peur terrible, m'approuver. Il trouva mon épreuve bonne et m'engagea à continuer. Pendant deux ans, à mes moments perdus (et je m'arrangeais pour en avoir beaucoup), je cherchais et je faisais des essais plus ou moins heureux. Un beau jour, la confiance me vint, ou peut-être l'orgueil : je ne sais; je pris une grande plaque et je fis « *le chat qui se lèche.* »

Verlat approuvant toujours, j'entrepris des plaques plus sérieuses : un lansquenet, un âne, des canards, etc., etc.

J'ai compris, depuis la bonne chance que j'avais eue et l'avantage y qu'il a quelquefois à oser, à aimer, à ignorer. J'adorais instinctivement un art plein de promesses : ne connaissant rien à la difficulté de ce que j'entreprenais, je n'avais

pas eu peur et d'un seul coup j'étais arrivé par audace et par un hasard heureux à des résultats inespérés, que d'autres souvent n'acquièrent qu'aux prix de grands efforts.

Me voici donc graveur, et l'ambition me galopant, j'allai trouver Jadin, mon épreuve du « chat » sous le bras. Je la lui montre, il applaudit et me donne tout de suite le portrait de César (*le Chien à la cravache*), me disant de le graver à ma guise. Ce fut mon premier ouvrage sérieux. Peu de temps après, je gravai son dessin de Jupiter dont il se déclara enchanté ; j'étais donc devenu un graveur pour de bon, comme disent les enfants. Mais que faire de mes plaques et de mes épreuves ? Je les montrais à des amis qui riaient de me voir perdre ainsi mon temps ; je connaissais peu d'artistes alors, et il se passa près d'un an sans que je pusse tirer parti de mon travail. Un jour passant devant un éditeur, rue de Richelieu, je vis des eaux-fortes modernes en vente : mais, me dis-je, je fais au moins aussi bien. Ce fut le cri de joie de l'amour-propre satisfait qui est souvent le cri du cœur. Je me décidai à offrir mes épreuves.

Je tremblais bien le jour où, entrant dans la boutique, j'offris à Cadart de voir mes œuvres. J'avoue que je fus vite rassuré; mes épreuves furent trouvées très-belles; j'eus même un petit succès auprès de quelques amateurs qui se trouvaient là, et il fut décidé que la maison Cadart se chargeait de publier tout ce que je voudrais bien lui confier.

Je devais gagner trois francs par épreuve; le prix était modeste; mais tout le monde sait quel charme particulier on trouve à ce premier argent gagné qui témoigne en faveur du premier travail réussi. C'était donc à mes yeux un marché superbe, et j'étais ravi.

Quelques jours après, Pirodon, le lithographe, qui avait gravé des plaques pour Jadin, craignant la concurrence des miennes, voulut les faire saisir et défendit à l'éditeur de les vendre. Ce succès me désespéra; je vais chez Jadin, qui me rassure, donne à Pirodon l'ordre de se tenir en repos et me permet de publier tout ce que je graverais d'après lui.

Dans cette période de noviciat, telle que je la juge maintenant, à seize ans de distance, il y

avait chez moi, d'une manière très enveloppée et très complexe, mais très vive, une idée, un sentiment vrai, ou, si l'on veut, une observation juste, qui pouvait devenir une source féconde de travail original. Dès cette époque, j'avais été frappé de ce qu'il y avait de faux dans la gravure moderne et de la double cause qui menaçait de la faire dévier dans ses progrès mêmes, en la poussant dans une route mauvaise : — d'une part, elle devenait d'autant plus sèche qu'elle était plus finie; de l'autre, elle rejetait ou répudiait, avec une légèreté extraordinaire, l'art même des maîtres, l'art de Rembrandt, chez qui l'on trouve de si puissants effets; elle les répudiait, dis-je, en refusant d'employer l'encre d'imprimerie, qui permet seule de les obtenir.

Saisi de cette pensée, pendant bien des semaines, je m'en allai à l'imprimerie rue du Fouarre et j'essayai des tirages variés; mais j'étais fort jeune, très timide, les ouvriers ne me comprenaient pas et étaient ennuyés de perdre du temps à faire un ouvrage auquel ils n'étaient pas habitués. Je fus obligé de cesser mes recherches en présence des obstacles; mais j'avais mon

idée et elle ne me quitta jamais. Seize ans après, je retrouve encore la même pensée, mais cette fois elle a pris corps. Le travail, l'expérience, la hardiesse m'ont permis de trouver enfin l'expression de ma pensée et de réaliser un rêve caressé bien avant mon entrée à l'Ecole des Beaux-Arts.

Je faisais donc des eaux-fortes qui se vendaient, mais qui ne pouvaient pas aussi aisément trouver place dans le monde des arts que dans le monde des affaires : il y a des obstacles particuliers à vaincre pour être admis sérieusement au nombre des artistes ; il y en a de plus graves encore quand on porte un nom qui semble vous classer dans une région sociale un peu différente. Il y en a de presque invincibles pour celui qui annonce l'intention d'une recherche nouvelle et qui, semblant par cela même contredire les usages, se trouve inquiéter les amours propres.

Malgré tout cela, la passion de mon travail m'emportait. Si je manquais d'encouragements, il fallait y suppléer par le courage. Et, d'ailleurs, si le monde des artistes est un champ de bataille,

on est après tout soldats de la même cause et l'amour de l'art finit par rapprocher les hommes que l'émulation opposait tout d'abord.

Flameng me poussait à exposer. L'eau-forte, à cette époque, n'avait pas conquis la place qu'elle occupe actuellement : à l'Exposition on la tolérait comme une manière de gravure en taille douce, comme un procédé utile, d'une finesse et d'un serré particuliers. Mais elle ne figurait pas à titre de création. On ne pensait pas à trouver le croquis sous la gravure, la pensée libre sous la forme, en un mot, l'art ou l'esprit sous le métier.

Il fallait pourtant exposer; je voulais des juges compétents. Je pris un jour mon grand courage, j'envoyai deux cadres : *César* et *Jupiter*. Il paraît que cet envoi souleva une longue discussion. Fallait-il admettre ou refuser? Etait-ce de l'art? Pouvait-on admettre l'eau-forte faite dans des conditions semblables? Je fus très discuté, très épluché; mais bref, on m'admit, non sans peine, mais on m'admit. C'était tout ce que je voulais.

A partir de ce moment, je me crus capable

de tout et j'osai demander à Jadin le droit de graver son dessin de « *Pas commode* », portrait du dogue de Delessert, ce qui me fut accordé. La plaque est encore une des plus grandes qui aient été faites, et, comme difficulté vaincue, je pense qu'elle est bien réussie. Le maître fut enchanté : j'avais mis tout en œuvre pour obtenir des valeurs pouvant rendre la peinture. N'arrivant pas à ce que je voulais avec les moyens traditionnels ou usités, je lâchai la bride à mon tempérament, je me battis avec l'acide & ma plaque, je mis tout en œuvre pour faire jaillir les effets complets de lumière ou d'ombre. J'organisai un outillage à moi, j'osai me servir d'acide pur, je fis claquer mes vernis. Le sable, le grès, tout me fut bon pour arriver à mes noirs, mais enfin j'y arrivai. Jamais je n'oublierai la figure du premier ouvrier qui tira la première bonne épreuve. Le travail et le résultat renversaient toutes ses idées classiques, lui qui était l'ouvrier chéri de deux grands maîtres, de Calamatta et d'Henriquel Dupont; il me regardait avec stupeur me fourvoyer, et avec plus de stupeur encore, il regardait se pro-

duire sous sa main des effets dont la puissance l'étonnait.

Il fit le tirage lui-même, ce qui était un grand honneur pour moi, car tout le monde n'avait pas le moyen de se faire tirer par lui; la planche eut un grand succès. Jadin était ravi.

J'étais parti : à l'exposition publique ou dans une exposition particulière, je marquais hardiment ma place. Quelle place ? hélas ! Je ne me suis jamais fait d'illusion ni sur moi-même, qui ne suis pas un grand homme, ni sur le genre humain, qui n'est pas, malgré Jean-Jacques Rousseau, universellement bon. Il m'était impossible de me dire comme tant d'autres, qui veulent « éblouir le bourgeois, » que j'avais du premier coup exécuté des chefs-d'œuvre, ni même que l'on reconnaîtrait immédiatement la valeur, si mince qu'elle fût, de mes essais. J'allais tête baissée au devant de la critique, et si je ne prenais pas mon rang, du moins je prendrais position.

Je dois ici des remercîments à tout le monde, au public qui voulut bien remarquer au Salon l'œuvre naissante ; à la critique qui en parla un

peu de tous les côtés, et à tous les gens d'esprit qui daignèrent se moquer de moi : ces derniers m'ont rendu le service de prononcer alors mon nom et de le faire connaître. Il est vrai qu'ils ne disaient pas ce nom sans dire en même temps, d'un ton particulier, mon titre : on me perdait en m'appelant *vicomte* ; on m'achevait, dans tous les journaux de l'opposition, en m'appelant *vicomte Lepic*. Ces coups de massue firent leur effet ; ils renfoncèrent l'œuvre de l'artiste dans la vicomté, et il n'y eut pas à songer à une récompense. J'étais noyé. Je remercie cependant tout le monde, car cela m'a valu deux bonnes choses, la première c'est qu'ils ont attaché mon nom à l'histoire d'un art charmant, et la seconde, c'est qu'ils ont retrempé ma volonté en l'irritant et en la contrariant.

Huit jours après mon plongeon, je reparus. Je revins de plus belle à mon travail, à mon tampon et à ma pointe, sans rougir ni de ces nouvelles armoiries, ni de celles que je tiens de l'hérédité. Qui sait ? J'avais affaire à des gens d'esprit, et les mêmes hommes m'accorderaient bien un jour, forcés par mon travail, le droit au

talent qu'ils accordent au fils du cocher et au fils du concierge.

C'est à cette époque que je fis le *Chien en colère*, le *Chien du pauvre*, les types des chiens courants et des chiens d'arrêt, des plaques de poissons d'après Rousseau et Jadin, où je mis tout ce que la pratique de six ans de travaux continus m'avait fait acquérir.

J'exposais tous les ans ; mon œuvre avait du succès chez mon éditeur ; à mon amour-propre, elle ne rapportait pas grand'chose.

Ici il faut être absolument sincère. J'avoue qu'il y eut une crise dans ma vie. Ma volonté devait choisir entre le succès par le banal et la vérité avec ses amertumes. Les premières réussites et les premières attaques m'étaient connues ; j'avais maintenant à choisir entre deux routes : le chemin battu qui est assez tranquille, et les routes libres qui sont tour à tour des déserts ou des champs clos, car on s'y trouve tantôt seul, tantôt accompagné d'un cortége d'adversaires. Sur le chemin battu, je voyais de très aimables exécutants qui donnaient des petites œuvres amusantes et qui avaient bien raison.

Ils plaisaient à tous, sans se déplaire à eux-mêmes ; ils étaient nombreux sans se gêner, et ils n'inquiétaient l'amour-propre de personne. Du côté opposé, j'apercevais les chercheurs, comme Flameng, Bracquemont, Meyrion, Jacquemart, et d'autres aussi imprudents qu'eux. Ah ! le beau travail qui se faisait là, et (je leur demande pardon à tous) la belle équipée ! Ils allaient en quête de quelque chose de nouveau ; ils se séparaient de la foule, de ce *tout le monde* qui est si puissant. Il n'y avait rien à faire dans la voie aventureuse où ils étaient engagés, qu'à recevoir des horions. — Je fus avec eux.

A vrai dire, j'y étais déjà depuis longtemps. Les indépendants sont décidés avant de l'être, par instinct. Mais après mes premiers succès et mes premiers échecs, ma résolution fut réfléchie. Oui, je travaillerai toujours à l'eau-forte, et je refuserai de la confondre avec la gravure ordinaire. Je ferai de la gravure comme un peintre et non comme un graveur.

Je poursuivis mon œuvre, je continuai à vulgariser l'art que je comprenais et à ressusciter la *vraie* tradition tombée en désuétude.

De leur côté, les disciples de l'école opposée continuèrent leur pratique. Le renouvellement même de l'eau-forte la remettait à la mode : c'était un débouché excellent ; on s'y jeta. Quelques défections aidant, le groupe devint de plus en plus nombreux, et il va sans dire que je n'en étais pas. C'était justice après tout. On devait, au nom des principes, me mettre dehors. Il fut convenu que mon œuvre complexe n'avait pas de nom ; je n'étais qu'un amateur, et le pire de tout, un amateur révolutionnaire. Il fallait m'expulser du Salon et protester contre moi en récompensant les nouveaux venus dont j'étais l'aîné, mais qui étaient plus sages que moi. En effet, ils eurent des médailles de tout métal. Mais je fus maintenu au Salon, et je gardai pour moi le grand juge, le public.

Je fis « *le Chien aux Rats*, » dont le succès me valut du maréchal Vaillant une commande personnelle, la gravure de son griffon, qui se trouve dans mon œuvre ; puis, poursuivant toujours mon idée de me servir de l'encre pour obtenir des effets inattendus, et de plus en plus convaincu que tel était le procédé de Rembrandt et

autres, je fis « l'*Escalier au Moine* ; » cette plaque, peu connue dans le commerce, fut un vrai succès d'artiste, et me consola de bien des choses. Je devenais le graveur des peintres qui voulaient de l'eau-forte libre. Palizzi lui-même, dont la délicatesse était si exigeante, me fit reproduire ses croquis.

Ce n'est qu'après m'être mis au service d'autrui que je pensai à exécuter mes propres œuvres à l'eau-forte. Mes cartons étaient pleins de croquis de voyage. Ce beau pays de *Hollande*, si placide, si doux, si mélancolique, qui est la terre et la mer tout à la fois, avait tenté mon crayon comme celui de tant d'artistes ; je revis mes dessins et les gravai. Cela fut compris des amateurs d'Angleterre et d'Italie.

J'étais arrivé à faire de mes plaques tout ce que je voulais, et il me semble aujourd'hui que par la volonté on peut faire rendre au cuivre tout ce que l'on veut.

Dans ce long travail, un homme qui m'aida et me soutint fut Gavarni. Il avait vu de mes gravures, et un beau jour il m'écrivait pour me prier d'aller le trouver dans sa maison du bois de

Boulogne. Son accueil fut charmant, et il me fit les plus grands compliments sur les noirs que j'étais arrivé à obtenir. — « Vous avez trouvé en gravure, me dit-il, ce que j'ai trouvé en lithographie. » Depuis ce jour jusqu'à sa mort, il n'a cessé de s'intéresser à mes moindres productions ; c'est à lui que je dois de juger la question de l'eau-forte d'une façon libre et indépendante, et c'est lui surtout qui m'a appris à ne jamais sacrifier à la mode du jour, mais à rester moi-même, et à travailler suivant le cœur et l'esprit, plutôt que d'obéir aux exigences et aux engouements de la mode.

Et maintenant que j'ai dit loyalement par quelles crises j'ai passé, j'avoue que je ne sais pas exactement quelle est la valeur de mon œuvre à l'eau-forte; mes enfants le sauront. La passion et la lutte empêchent toujours que l'on ait une idée juste de ce qu'on a fait ; mais, en tous cas, mon œuvre est celle d'un homme convaincu, qui a marqué son but et qui y a marché sans se détourner d'une ligne depuis le premier jour où il a écorché une plaque. Ce but est de ressusciter avec des moyens nouveaux l'eau-forte telle que

la faisaient Rembrandt, Van Ostade et quelques-uns de leurs contemporains. L'eau-forte n'est pas l'art prétentieux des demi-talents, mais bien de tous les arts le plus libre et le plus indépendant; l'artiste qui emploie l'eau-forte doit être un peintre ou un dessinateur qui emploie la pointe et le tampon comme un autre emploie le pinceau et le crayon. Librement faite, l'épreuve doit être librement tirée; c'est l'artiste qui doit tirer lui-même. Que de fois j'ai pu, d'un coup de doigt ou avec un chiffon sale et plein d'encre, faire une belle épreuve, là où le praticien consommé ne faisait qu'une œuvre sèche et sans grâce! Que de fois, à l'imprimerie, non-seulement mes camarades, mais les ouvriers eux-mêmes sont venus me demander d'imprimer le bon à tirer d'une épreuve qui n'était pas de moi!! et je dois dire qu'en rendant ce service et en me laissant aller à mon goût de peintre, je n'ai jamais manqué mon coup.

A quoi cela tient-il? Uniquement à ceci, je le répète : c'est que le peintre est dans sa gravure et dans son tirage; que seul, il peut lui donner la vie, la grâce et le charme; sans cela l'eau-

forte n'est qu'un métier comme un autre que tout le monde peut faire, car il n'est pas difficile, en copiant une photographie, par exemple, d'obtenir une eau-forte passable.

Mais comment y mettre l'art et la passion ?

En imprimant moi-même, comme je l'ai dit plus haut, ma plaque des « Bords de l'Escaut, » j'ai enfin réalisé mon rêve ; j'ai obtenu les effets les plus différents et les plus contraires, ce qui était devenu impossible depuis que l'eau-forte était tirée par des ouvriers au lieu de l'être par l'artiste lui-même. Nous savons pertinemment que Rembrandt, Ostade, etc... Norblein même, à une époque plus moderne, tiraient leurs épreuves eux-mêmes ; il devrait toujours en être ainsi. Pour la vraie eau-forte, l'artiste est tout et l'ouvrier ne doit pas compter, à moins que les épreuves ne soient une publication commerciale et une manière d'illustrer des livres et des publications hebdomadaires.

Je sais bien que je ne suis pas classique, ni dans mon travail ni dans mon raisonnement, mais ce mot « *classique* » est une convention. Ostade était-il classique ? Rembrandt était-il

classique ? et Van Dyck lui-même, dans ses admirables portraits, n'a-t-il pas été l'homme à l'exécution la plus libre, la plus indépendante du monde ? Comment expliquer, si ce n'est comme je viens de le faire, ces belles épreuves si différentes et si étonnantes de Rembrandt, où l'on retrouve à gauche l'effet clair qui dans une autre épreuve est à droite et sans que la plaque ait été retouchée ? Voyez à la bibliothèque l'œuvre toute moderne de Norblein, portraits, sujets de genre, tous sont tirés de la façon la plus différente et la plus libre. Les épreuves sont presque toujours uniques, c'est ce qui fait leur mérite et leur valeur. Je soutiens et je soutiendrai toujours que l'eau-forte gît tout entière et uniquement dans les procédés de liberté ; qu'elle doit servir à faire des croquis ou des œuvres originales, que l'art est tout et que le métier n'est rien ? Sans doute on peut sans imagination, sans poésie, reproduire par un métier très habile et des tailles adroitement mêlées, un tableau de maître, ou une succession de rues ou de monuments. Mais encore une fois la reproduction n'est pas l'art. Nous faisons de l'eau-

forte comme les Américains bâtissent leurs villes dans le Nouveau-Monde. Tout est droit, propre, bien aligné, bien essuyé ; un titre souvent prétentieux, bien gravé, bien écrit s'étale au bas de la feuille, avec un nom et une adresse d'éditeur ; tout cela est correct comme un avocat tondu et rasé de frais ; mais cherchez en regardant ces épreuves, cherchez de l'impression, cherchez un point où vous voyiez un peu du cœur de l'artiste, vous ne le trouverez nulle part. L'eau-forte moderne est comme l'héliogravure et autres procédés ; une manière de publication qui affiche des prétentions d'art et qui n'en a pas le droit. C'est cette école moderne qui prévaut à l'heure présente, c'est celle à laquelle je n'appartiendrai jamais. Je me rallie au contraire de tout cœur à la pléïade, trop peu nombreuse, hélas ! d'artistes qui ne voient dans l'eau-forte qu'une manière de rendre à l'infini leurs idées, avec la liberté d'allures que donnent le cœur, l'esprit, le talent. Je n'en citerai que quelques-uns, Meissonnier, Detaille, Dupray, J. L. Brown, Daubigny, etc.

L'eau-forte s'adresse aux artistes d'abord et

non au public. C'est au public à venir à l'eau-forte, et non à elle d'aller à l'acheteur; elle ne peut le faire qu'en perdant la plus grande partie de ses qualités et les meilleures. Cela est si vrai qu'à l'heure présente, il est très peu d'artistes dont on puisse reconnaître l'œuvre gravée à première vue ; ils ont tous dû rentrer dans le moule général, avec des plaques de même grandeur, faire des épreuves de même forme, produire des choses très faites, sous peine de n'être pas appréciés... Chez les anciens maîtres au contraire, vous n'avez qu'à jeter les yeux sur le papier, le nom vous vient aux lèvres aussi vite que l'œil a pu voir l'épreuve; aussi ceux-là sont-ils les vrais et les seuls graveurs à l'eau-forte, c'est ceux-là qui doivent nous servir de modèles, que nous devons appeler nos maîtres et qui étaient dans le vrai !

Que les peintres, les vrais artistes, qui font de l'eau-forte un art et non un métier, restent en dehors des procédés étroits ; qu'ils gardent l'indépendance de leur main et de leur talent et qu'ils laissent les autres illustrer sagement de belles éditions. Il faut que tout le monde vive. Je parle sérieusement ; on peut rendre des ser-

vices sans faire de l'art. Mais que l'eau-forte des vrais artistes, des peintres, ne soit pas confondue avec ce genre parallèle; sinon on verra se perdre tout ce qui faisait et fait encore le charme des traditions des anciens maîtres. Je sais que je blesserai ici sans le vouloir des hommes de savoir faire qui, grâce à leur travail de seconde main, réussissent pour leur compte et pour le compte de leurs amis. Je n'y puis rien ; je respecte poliment leur église ; mais je n'y entre pas. Je préfère le grand air et la liberté, et bien que presque tous ceux qui pensent comme moi se soient retirés de la lutte, ennuyés et attristés, il me plaît d'y rester et de continuer à moi presque seul la bataille.

Je crois être dans le vrai, je crois mon idée juste, et j'oserais presque dire que si les vieux maîtres revenaient pour nous juger, ce n'est pas moi qui aurais tort.

Que voulez-vous ? C'est la loi des choses. Le présent appartient aux hommes qui ne travaillent que pour le présent. L'avenir réserve une place à ceux qui travaillent pour lui. Leurs œuvres, même si elles sont très inférieures à leurs

rivales comme exécution, resteront vivantes parce qu'elles représentent et représenteront toujours un coin du cœur et de l'esprit de l'artiste, un sentiment vrai, sincère, que l'on comprend, qu'on éprouve soi-même en le comprenant et qui vous donne une jouissance que l'on demandait inutilement à l'autre catégorie.

Il y a donc aujourd'hui deux espèces d'eaux-fortes ; — celles de tout le monde qui se ressemblent par le sujet, par la facture, par la couleur, et surtout par l'absence d'idée ; le titre dit ce qu'elles voudraient être ; — et celles qui s'expliquent toutes seules. Celles-là sont imparfaites. Comme la jeunesse, elles ont des défauts et leur caractère est d'en avoir. Que sais-je ? Les bords ne sont pas égaux, certaines parties sont négligées, d'autres peu faites, d'autres d'un fini et d'un esprit charmants ; vous êtes devant une vraie eau-forte, une œuvre d'artiste, et l'esprit qu'il a mis dans sa plaque réveille le vôtre et vient causer avec lui. Elles sont la pensée directe ; le même homme les a vues dans la nature, burinées dans le cuivre et couvertes d'ombre ou de lumière. Elles sentent l'imprévu,

elles en ont l'inachevé et l'indéfini : c'est le caractère propre de l'eau-forte qui est tout à la fois soudaine et finie.

On voit ici que je reconnais la justesse du reproche de quelques critiques. Oui, il y a des eaux-fortes *parfaites*, qui ne livrent rien au hasard de la création. Je déclare franchement que je n'en sais pas faire. Toutes celles que l'on va voir sont imparfaites.





POST-SCRIPTUM



Cette lettre venait d'être écrite et imprimée lorsque je reçus la visite de quelques amis, et, par la même occasion, des avis divers renfermant des questions intéressantes ou même des objections affectueuses.

Je m'aperçus alors que, dans les lignes précédentes, je ne m'étais préoccupé exclusivement que de l'art même. J'avais oublié trois choses fort sérieuses : 1° d'indiquer d'une manière technique le procédé; 2° de donner à l'ouvrier même le moyen de reproduire approximativement une plaque qui, en principe, doit être unique; 3° de prendre un brevet d'invention.

Je ne peux pas réparer toutes ces omissions d'un seul coup, mais je veux répondre tout de suite par quelques mots au reproche amical qui m'est fait et remercier tous ceux qui daignent discuter l'œuvre en la regardant (au lieu de la rejeter sans l'avoir vue); et pour nommer quelqu'un spécialement, je dois remercier ici M. Martial, le graveur bien connu du Paris disparu, qui m'a suivi dans le cours de mes recherches, et qui, dès le début, a partagé mes idées et mes expériences, et m'a puissamment encouragé. En outre, je suis particulièrement touché de l'attention donnée à mes épreuves par un vrai maître, par Bracquemont. Il est venu les voir, et lui, qui avait aussi essayé de peindre sur des plaques, mais qui n'a pas malheureuse-

ment donné suite aux recherches, il m'écrit : « Je ne puis que vous encourager à continuer à employer ce moyen. Cela donne des effets qu'il serait impossible d'obtenir autrement et qui constituent une œuvre originale, bien à vous. L'importance des planches que vous avez dessinées, et le seul fait d'exécuter tout d'abord, complétement, le dessin sur cuivre sans vous servir d'aucune indication préalable, tout cela assure une place à part à votre travail. »

A côté de ces encourageantes sympathies, il faut noter les critiques. Comment par exemple reproduire, en nombre indéfini, un effet improvisé que le tirage même fait disparaître ? — Réponse : en reproduisant le procédé de l'artiste. Or, l'expérience m'a démontré qu'un ouvrier habile, après m'avoir vu faire, peut arriver en peu de jours à répéter le travail et à obtenir sur la plaque, sinon l'effet identique, du moins l'effet analogue.

Quel est, en définitive, le secret de l'eau-forte, telle que je l'obtiens ? C'est l'emploi de l'encre et du chiffon ; avec ces deux armes, on veut tout obtenir d'une plaque. Je suis maître

devant ma plaque, comme devant ma toile ; je puis transformer tous les sujets suivant ma fantaisie, modifier leurs effets.

Ce procédé a existé du temps des grands maîtres graveurs, et je l'ai retrouvé.

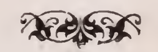
Mes essais, très-nombreux, sont classés chez Cadart, et visibles à tous. Un paysage des bords de l'Escaut a été transformé de 85 manières différentes, et je suis certain que ceux qui voudront user de mon procédé obtiendront ces résultats étonnants *et cependant artistiques.*

Troisième question, pourquoi n'ai-je pas pris un brevet? Ne croira-t-on pas que moi-même j'hésite à appeler du nom de découverte *le résultat de mon travail ? Ces questions sont fort graves pour moi, s'il s'agit de l'art; elles ne me touchent pas autant s'il s'agit de la précaution commerciale que je devrais prendre. Il y a en réalité ici deux choses dans un même mot : un brevet d'artiste et un brevet de marchand. Je réclame le premier, sans aucune pudeur. Au risque de subir encore des critiques, des attaques, des ironies terribles, je m'avoue l'inventeur et l'apôtre d'un genre nouveau. Bien*

plus, je défendrai mon enfant, de la plume et de la pointe : j'accepte la lutte.

S'agit-il au contraire de me réserver à moi-même, au moyen d'un paraphe gouvernemental, la propriété et l'emploi du procédé ; je m'y refuse. Il appartient à mes amis et à mes camarades. Je fais appel à tous les graveurs artistes, à tous les peintres, à quiconque désire la reproduction intelligente de son œuvre, enfin et surtout aux esprits libres qui veulent sortir du chemin banal, et qui le peuvent par ce moyen nouveau.

En un mot, je réclame la paternité de l'eau-forte mobile, c'est-à-dire le travail d'art qui nous permettra de rompre avec l'usage vulgaire, et la liberté de l'encre et du chiffon qui nous donne de tels résultats. Mais, d'ailleurs, point de monopole, point de secret, point de brevet : Je livre mon chiffon à tous les artistes, sans qu'ils aient à le demander, et même à tous les éditeurs de gravure qui me le demanderont.





TABLE

LA GRAVURE A L'EAU-FORTE

Essai historique

PAR RAOUL DE SAINT-ARROMAN

COMMENT JE DEVINS GRAVEUR A L'EAU-FORTE.

Petite lettre à un Ami

PAR LE COMTE LEPIC





